



都市水墨 第1辑 武艺

追求传统水墨的再生

荣宝斋出版社

图书在版编目(CIP)数据

武 艺 / 武 艺 编 绘. —— 北京: 荣宝斋出版社  
2006. 6 (都市水墨. 第 1 辑)

ISBN 7-5003-0842-6

I. 武... II. 武... III. 水墨画—作品集—中  
国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第056987号

主 编	张 灵
执行主编	鲁 虹
责任编辑	王 勇 杨翠娟 虞鲁华
编 辑	李天慈 吴 东 辛立娥 张平静
设计总监	王显东
版式设计	王显东 柯传金 张 景
	马 丹 马 强 戴琳玲
责任印制	毕景滨 任启铭 梁 田





试读



# 序

■文 / 鲁虹

改革开放极大地促进了中国的城市化进程。由于传统的农业大国经历了新一轮全方位的革命，更由于这场伟大的革命不仅在很大程度上改变了大多数中国人的价值观与生活方式，也深刻地影响了人类历史的过程。所以，2001年诺贝尔经济学奖得主约瑟夫·斯蒂格利茨曾放胆地指出：中国的城市化进程与以美国为首的新技术革命将是人类在未来50年内发展的两大主题。如今，中国的城市化进程在全球的范围内已成为显学。一大批胆壮的学者都为此撰写了高水平的学术论文，而且，这些学术专著方兴未艾，令整个世界瞩目。与此相呼应的是，伴随着都市文艺——都市电影、都市文学、都市摄影、都市电视等作品在我国争相出现。一种被学术界称为“都市水墨”的新创作现象已应运而生。虽然它既不在水墨创作的总体数量上并不占优，却显示出了蓬勃勃的朝气。事实上，它不但为水墨画创新增加了实质性的内容，还在很大程度上开拓了水墨画创作的新天地。

我们知道，因大的文化背景使然，水墨画创新的口号在中国已出现了一百多年，不管我们愿意承认，其主题一直在传统花鸟画与山水画的框架内进行变革。从理论上讲，现代人完全可以根据新的价值观与艺

术趣味，对花鸟画与山水画进行一些必要的变革，可一个无情的事实是：花鸟也好，山水也好，毕竟是古代文人在具体文化背景下，表达他们文化思想与审美趣味的特定符号。加上古代无知在这两个领域里实践到了极致，所以留给后人的空间已没有多少了，这也正是现代花鸟画与山水画作品尽管数量多得惊人，却在整体上根本无法与古人相比较的内在原因。事实充分说明：当传统文化符号与艺术样式赖以立足的根基被掏空之时，完全依赖于传统符号与艺术样式不但不能很好回答来自现实的严峻挑战，还会使水墨画蜕变为一种装饰品、工艺品。其内在的原因在于：传统的艺术书写随着历史而不断演变，深刻的人文内涵已经逐渐消失，并蜕变为纯粹性的审美符号。正因为如此，近年来，我在许多场合与文章里都谈到了水墨画应当关注当下，取当对都市中人的生存状态给予必要的观照，应思考与当代文化进行对话的问题。在我看来，社会的转型要求艺术家应该重新审视艺术作品的切入点，而新的切入点又必然招致水墨画表现的总体格局。一昧固守古代文人的价值观与文化观，总难免造成文化心理上的巨大隔膜感与时空差。此外，城市化这一社会进程，对于水墨画家来说，同时又是一个新的艺术符号生成扩张的过程。

只要我们努力把独立知识分子的立场带入水墨画创作中去，只要我们认真研究当代人的心理状态与生存状态，我们就很有可能在感受生活的变异及新文化信息时，寻见到一些切中现实的文化符号和图像，恰在社会现实永远是生产各类新艺术符号和图像的大工厂，艺术家必将大有可为。对于这一点，我深信不疑。

正是出于以上目的，我们特编辑出版了“都市水墨”丛书，这套丛书在全国的范围内挑选了部分优秀艺术家。他们年龄相差较大，表现的范围也不尽相同，但他们共有的特点是非常关注人的生存状态与相关现象。从他们的作品来看，其灵感并不是来自过去，而是直接来自现代都市。利用时代的新变，他们很好地为水墨画找到了新的生长点。更为重要的是，由于他们已经大跨度地超越了传统，所以，他们表达意义的方式已全然不同于传统文人画家。具体地说，为了深刻揭示现代都市中人的精神状态与生存状态，他们总是在题材许可的范围内，设法用一个精心组织的符号系统或图像系统来表现外在世界，而且与写实性水墨画不同，他们并不以再现的方式处理来自现实的符号与图像，更强调从总的意象、本质上把握现实。这就使来自现实的图像与符号往往被分解、

重组、夸张，甚至被变形，也使水墨画的媒材特点被充分挖掘出来，他们用作品有力反驳了水墨画只能往抽象方面发展的理论推测。当然，眼下我们还不能说，这批以现代都市为创作背景的水墨作品已趋于完美境界，但我们有充分的理由相信，随着时间的推移，他们的工作会干得更野，水墨画也会随之与当代文化建立起更加对等的关系。而“都市水墨”作为一个特殊的画种也肯定会引起学术界、出版界、收藏界的更多关注。

我们已进入一个充满生机的新世纪。每一个有使命感的水墨艺术家都应该根据当代文化提供新线索，新问题来探寻水墨画的新方向，而不能仅仅针对水墨画的传统问题来探寻。也只有这样，我们才能真正创造出属于我们这个时代、这个民族的新水墨艺术。

事实难道不是这样的吗？

是秀萍。

# 追求传统水墨的再生

■文 / 鲁虹

与水墨画家司徒炎一样，武艺一方面在题材上与手法上具有多变性，另一方面也是从乡土回到转入都市绘画的。

作为一名中央美术学院国画系的学生，武艺曾经十分深入地研究过学院派，即写实水墨画的表现规范。从他上大学三年级的写生人像来看，他已开始着手探讨写生与笔墨表现，还有情感表达之间的关系了，也取得了相当高的造诣。那形神兼备的表达，磊磊落落的气度，恰到好处的情绪渲染，使他当时的作品远远超出了一般学生习作的意思，成了具有独立欣赏价值的优秀图像作品。

1989年，武艺毕业后被分配到鲁迅艺术学院任教，两年后他重新考入中央美术学院国画系，并在卢沉先生的指导下攻读硕士学位，代表他这一时期的作品是《江东组画》。

1992年10月下旬，为完成研究生毕业创作，武艺来到了辽宁东部的南芬，因受一次葬礼的启示，武艺决定借这一题材来表达人与死亡、人与时间的情感联系。据武艺介绍，为了使自己的身心和现实融合，也为了保留画面中最有生气、最具活力的部分，他采取了现场创作的方式，而且整套作品全是在没有草图的情况下一气完成的。不过，从追求特殊感

受与画面张力出发，武艺无论在造型上，还是在笔墨处理上，都大幅度偏离了学院派的艺术传统。就前者而言，它已经不是写实的，而是今非昨形的，带着明显的表现主义色彩。另外，成组的人物全都失去了表情，连像样的道具也没有。尽管如此，画面却以非常有效的方式突出了东方人对时间与生命的独特表达。就后者而言，它已经远远超越了传统意义上的书法用笔，取而代之是用破笔散锋与硬出来的浓重线条以及非常随意自然的渲染与皴擦，这也使画面上的笔墨效果具有传统笔墨所没有的破辟美，含润美和重复美，很有现代意味。武艺的这一追求受到了一些人的批评，对此武艺有着他自己的看法，他说道：“‘见笔’这个东西一方面是形式上的问题，另外也还是一个触及精神性的东西。传统水墨画的笔墨也还和特定的感觉相连，但是它将感觉转化为一种程式化的笔墨去处理。传统中给我触动最深的是徐渭的东西，他直接去书写，而且重感觉。我想我画面上的东西还是靠直觉的，也只有这样才能和心灵更接近一些。西方的现代主义画家也用水墨和纸进行创作，尽管他们对这种材料的理解也许还没有我们深，但我们还是感觉这些作品很精到。这可能就是直觉在起作用。传统水墨还是过于程式化，不讲究特定的情感

对画面的具体影响”。理解了这段话，我们会明白：武艺其实并不是要取消笔墨和伤害笔墨，而是希望从表达现代人的特定感受出发去探索一种更为贴切的新笔墨，即与传统水墨画的表现程式相违背也在所不惜。还有一点武艺没讲，那就是画面的笔墨应该具有强烈的视觉震撼力，它不能仅仅从近距离观赏的角度去看问题，还应考虑现代展厅与建筑的效果。正是因为如此，青年批评家皮力认为武艺是在继续寻求传统水墨话语在现代社会中的作用。<sup>[2]</sup>

1994年，武艺为参加“张力的实验”展画了《夏日组画》与《杂物组画》，这两组作品都是对现代都市生活的有效表达，非常具有新意。此外，根据展览的性质，也就是说为了强调作品在整体墙面上的效果与视觉张力，并在完善个人绘画语言方面做一些新的探索，武艺开始有意地把笔墨因素减低到一个比较单纯的程度，同时，他还大面积地使用了加有丙烯的黑白灰块面，因此他的作品出现了一种前所未有的新风格。

有意思的是，《夏日组画》所探索的风格并不能使多变的武艺定型化。我们看到，到了1997年，武艺在画《大房子组画》时，虽然多以都市人物的室内活动作为母题，但很明显的是，画面的母题基本已被解构，而且，人物的造型也被简化到了最低程度。在我看来，这一超现实的处理方式与他使用散淡、率意的笔法，还有灰调子的墨色效果都是为了表现“大隐隐于市”的人生境界。因此，我完全同意批评家范迪安称他这组画为“现代逸品”的说法。

武艺从不把自己限制在一种固定的表现程式中，几乎每隔一段时间，他都要变一次，最大的变化莫过于他于2004年以后推出的《新马坡组画》、《假日》等等，在这些作品中，他大胆借用了中国30年代的漫画手法，力图用最简洁的方式，十分幽默地表现生活中动人的东西，那幕布的一再出现分明表示了他希望对历史与现实进行换位思考的努力。毫无疑问，这在当前的中国美术界还是很少见的。在最近与我的一次谈话中，武艺表示，还有很多东西可画，他会用近期的方式画上一段时间，但从我对武艺的了解，我有点怀疑，因为他实在是太爱追求变化了。

注释：

[1] 皮力《对时间与生命的东方式表达》，见《画廊》，1996年3期。

[2] 皮力《对时间与生命的东方式表达》，见《画廊》，1996年3期。





试读结束：需要全本请在线购买：[www.erton.com](http://www.erton.com)

# 武艺的画

■文 / 陈孝信

武艺是一位年轻且具有相当潜力、优秀的直觉——情绪型的人物画家。他虽师承卢沉并深受其影响（例如在对待笔墨的态度上），但在同时，他却一定程度上反省并折中了中央美院人物画方面两个不同的思路和方法——徐悲鸿、蒋兆和与叶浅予，而在追求艺术的高境界上，他更倾向于古代画家和作品——徐渭、金农与古代壁画、雕塑。

20世纪90年代是武艺在创作上的旺盛期。他相继完成了《辽东组画》（1993年）、《夏日组画》（1994）、《静物系列》（1994年）、《沈阳组画》（1995年）、《黄河组画》（1995年）、《画室系列》（1996年）、《西北写生》与《西北组画》（1997年—1998年）、《大山子组画》（1998年—1999年）、《中秋组画》（2000年）等。他不停地寻觅平凡而新鲜又可能是习以

为常的生活素材，凭着敏锐的直觉和敏感的心灵去接触和感受人物对象或一草一木，然后因情任性、有感而发，自由地用一种经过多年实践我提炼的方法表达。他的这套方法部分地融进了写生和素描的方法，因而保留了直觉上的生动性；与此同时强调结构和画面的一种协调关系，不仅简化了写实思路，而且融进了主观的精神性因素；再随着感觉和情绪的变化施以色墨或黑白灰的混合擦或晕染，局部的笔墨还要见笔，以“突出最有生气、最具活力的部分”，这就在“破坏笔墨程式的同时，继承并发扬例如笔墨的表情能力”，并达到了一种单纯、朴素、大力的画面总体效果，与此同时也具有一种人物表现方面的某种深刻性。

武艺坚信一句话：“重要的在于发现，而不是创新。”（毕加索）

# 回到单纯的状态

——武艺访谈录

■文 / 张敬

张敬：最近，我见到你在巴黎的写生与记忆册，接着便是今年春天你去福州嘉陵制的一批装置，明显感觉到你的绘画风格有所改变。确切地说，是越来越单纯了，虽然画面形式上表达的东西少了，但给人以最强烈的印象。

武艺：2001年秋天，我在成都遭遇了非典潮，那时隐约感觉到想使自己的绘画单纯起来，这不去故意设计，而是一种耐望，这样做无疑自己的内心是最为满足的了。之后的《马族组画》似乎更明确了这一点。我在绘画过程中的风格确实，往往需要一种

契机，或是受自然的启发，然后在主观意识里慢慢去感觉它，并不是事先在一个框架再往里去套。

在巴黎的半年，至今想起来都很留恋。那是过着一科真正的无忧无虑的生活，因为那时候你不用为任何事情去费心思，有些像世外桃源，真是将自己这个人也变得单纯了。在巴黎看国内的当代绘画，就得不去“较劲”，大家都在忙着做效果，水涨船高是这样，是一种笨蛋效果，而不是能够本身所传出的精神气质的东西。有时，这种审美感挺有意思，从另一个角度讲，我们的现状就是

三建组画之一 成本水卷 2005年



三建组画之二 成本水卷 2005年



7-100

## 艺术家与建筑工人谈心



三建组画之三 艺术家 2005年

源于我们生存状态的一种真实。

今年刚从巴黎回来，看什么都不太习惯，自己的内心开始有些不平衡。三月底我的课一结束，便去福州居住了近一个月，那里很静，虽然自然状况与巴黎反差很大，但在心态上似乎找回了一些在巴黎独享生活的感觉。

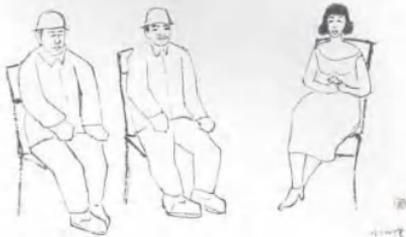
张敏：这些似乎都与你目前的创作有关系，这批装置与悬挂性质的那批不太一样，这些东西显得更加理想化一些。

武艺：在景德镇是跟朋友们在一起画，每天吃完早饭换换到厂里，画上一整天。画的过程中，大量空白和笔触间，我饭后，便一起出去散步。后来，我每天就画去一天见到的事情，看画间着画着，自己都想哭，在画中间，就找一个人，没有了交流，整头高限于自己的想象中，有些有用，也让人困住了去想象。张敏：就是你说的自然理想化吧。

张敏：《巴黎日记》中的水泄部分，她花看了一种怪异的感观，那些色彩的风景也有类似之感。景德镇难道就是这种印象吗？

武艺：画出来了，送朋友去机场，在候机的外国人中，我能分辨出巴黎人的形象，在北边看他们，确实感觉到法国人长的有点“丑”。我回到巴黎的时候，没有太大的感觉，从外表看，回我有许多东西都很像，但是一旦呆下去，你就会慢慢喜欢上巴黎了。很奇怪，就虽然在西班牙总共呆了不到一个月，印象却很深。在马德里中央车站下通道的墙上，很多自由的结束有观的笔

## 欢迎“三建”工人师傅走进实话实说



三建组画之四 艺术家 2005年

让我我感到很兴奋，我突然觉得这件事一定会很有意思。

西班牙在欧洲似乎各方面都不服输，今年更使战争，西班牙用天意的和煦的态度使其在欧洲的地位有所提高，但随着战争的结束，它又在人们的视野中慢慢变成了它原来的样子。其实，从艺术角度讲，西班牙在欧洲，乃至世界都是最为重要的，这是一大时期杰出的国度。

在塞非非现代艺术中心，毕加索、米罗、达利、塔皮斯，洛佩斯的作品让人感受到这片土地的力量与魅力。我总希望看洛佩斯的画作时，与画例证最大的原形总动得有些像刚醒的痛了。我与我的想象不谋而合。从马德里到巴塞罗那的路上，红白黄的土地，不时出现的城堡，与从兰兰史表画的述示有些像。马也里也显得“旧”，但在“旧”的感觉里，好像还带有一种别样的气息，这一点与巴黎的“旧”不太一样。

在欧洲停留，让我最感动的人还是西班牙人。义雅，在马德里的一条街道上，我看见好多人都排队等待进入一座建筑，我慢慢从侧边跑进尝试，没想到走进的是著名的哥拉多美术馆。我曾在日记中写道：“塞拉那夜戈与戈雅的作品构成了普拉多美术馆的灵魂”，确实是这样，从个人角度讲，我更喜欢戈雅和画。

张敏：在馆内看画册，也看得戈雅的作品好，但并非你认识的，这或许与看到原作有直接的关系？

武艺：是这个原因。所以，我回国总是忍不住翻看国内西画的画册，是想保留那种对原作的印象。

张敢：你在欧洲是否感到艺术教育方面与我们不同？

武艺：我只去过荷兰巴黎高等美术学院，直观看上去，与我们原先的中央美院（王府井）有些像，各个工作室分委也还比较明确，其中中国留学生很少。但若你随便能一翻认出来，原因可能源于我前所谈到的那种状况。总体来讲，我们缺的还是想象力与创造力的培养。

我们学校教改的步伐还是很慢，本科教育要普及美术这一点似乎已经明确，谁人不觉怀念从前的中央美院。从某种角度讲，美院的权威性在慢慢减弱，其实，这是正常的现象。在这么一个诸大的校园里，真正对自己的创作与教学有所建树的教师并不多。在地方院校同样有很好的教师与艺术家，有的甚至我们并不知道，这是符合人的生存规律的。

与国外的种种因素相比较，我们会对自己的许多东西不满意，就像我们的新校建设，把精力与心思都花在石头上了，里面却让人很不舒服，这个思路也许就是我们这个时代的真实。

每年的毕业生展览还是好看，从作品的思路能感觉到教学上的严谨与开放程度，我个人更愿意看版画、壁画，谁要学生的作品，我也连续几年指导学生的毕业创作。这时，教师的作用就是要尽量给学生创造空间，教师们的种种担忧与反复教唆常常是事倍功半。一个学生即使在毕业答辩时称誉画室更像一个自由艺术室，其实，他在一种无意识中说出了美院教育的未来发展方向。不管

你是否承认，它都将作为事实而存在。

目前，我正在给研究生三星级和助教班上课。前天讲着，我忽然冒出一句：让学生中改变做学生的心态，尽快自立起来，把自己推在首要位置，艺术教育常常与其他教育不同之处在于师生之间更多的是一种平等、交流的关系，从每个人身自然、画面都有自己的感受，可我们的老师看多年就把有感觉的人最后叫排成一排模式。从表面上看，这一结果反映在绘画本身，其实，更严重的是它会改变你的思维方式，这一点是最为可怕与危险的。

张敢：你谈的这些，我想是要把尊严人的感觉放在首位，也可认为是我们常说的“以人为本”的理念，可做到这一点并不容易。

武艺：因为我们从开始接触绘画的时候，老师的教导尤其是在慢慢训练，训练着你的个性与感觉，当你意识到这些东西不对时，你却已然形成了难以所受教育的惯性甚至依赖性，很难回到从前那种单独的状态。我在课堂上说我到画室一坐画的感觉，其实是找不回来的，我是想让大家尽可能地认真真画，不管任何套路与习气的去感受对象。

张敢：我感到你的思路非常难得，我也很受感动，因为多年来你一直在不断思考与调整自身的创作与教学，这在当代显得越来越珍贵了。

「窗口」N1 | 纸本水墨 30cm x 40cm 2004年



「窗口」N11 | 纸本水墨 40cm x 30cm 2004年



## 随想

■文 / 武艺

一、学生想如何去画？老师说了很多东西。那是老师的感受，而不是学生自己的感受。就包括我们看传统的东西，是老师把我们领进来的，这在某种程度上是必要的，但同时教师应启发学生在传统中寻找自己感兴趣的的东西，例如老师以为画得好，学生就认为好，后者没有自主选择的权利，这是目前教学的最大弊端。

二、前些日子召开了“卢沉老师教学研讨会”，我当时讲到，1987年卢老师就提出了对学生必须加强思想与写实能力同时培养，当时美术学院主管教学的部门没有重视这个问题，也可能是还没有达到这个高度，导致全国的国画教学整体上落后了十几年，当时的画院的影响相当大，它采取什么样的教学方式直接影响到地方。从教学的角度看，我觉得这是

最大的遗憾。

卢老师的写生作品非常感人，其笔调已上升到文人画的高度。伟大的教育家能够让自己的探索与教学同步，在教学过程中实践的艺术家一定是富有思想的。卢沉老师最初开设素描课时就处于摸索阶段，当时非常苦闷，卢老师给我的另一个启示是，当他发现你可以独立控笔作画，独立表达感受的时候，他就希望你为他画得越好，这是作为一位教育家应具备的自信。

卢老师曾经说过：“绘画是不可靠的”。

三、国外艺术学院的工作室不能我们得分这样制，导师给学生的也不是具体的东西，而是综合性的启发。国画教学现在的矛盾设置在有限